

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il cratere a calice con Marsia e Olimpo a Nostell Priory. Influenze stersicoree nella produzione del Pittore di Himera?

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1508626> since 2019-06-14T09:43:56Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

ORIZZONTI

ORIZZONTI

Rassegna di archeologia

Direttori

LORENZO QUILICI e STEFANIA QUILICI GIGLI

Comitato scientifico

MARCELLA BARRA BAGNASCO, Torino

ROBERT BEDON, Limoges

OSCAR BELVEDERE, Palermo

FRANCESCO D'ANDRIA, Lecce

SALVATORE GARRAFFO, Catania

CARLO GASPARRI, Napoli

JORGE MARTINEZ PINNA, Malaga

MARCELLO ROTILI, Santa Maria Capua Vetere

DANIELA SCAGLIARINI, Bologna

EDOARDO TORTORICI, Catania

GEMMA SENA CHIESA, Milano

RUSSEL T. SCOTT, Bryn Mawr College

Segreteria di redazione

GIUSEPPINA RENDA, Santa Maria Capua Vetere

★

I manoscritti possono essere inviati ai seguenti indirizzi:

Prof. Lorenzo Quilici, Viale dell'Esperanto 21, 00144 Roma,

lorenzo.quilici@gmail.com

Prof.ssa Stefania Quilici Gigli, Facoltà di Lettere e Filosofia,

Seconda Università di Napoli, Piazza S. Francesco,

80155 S. Maria Capua Vetere (CE), stefania.gigli@unina2.it

«Orizzonti» is an International Peer Reviewed Journal.

The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

★

IN COPERTINA: *Le mura di Fondi*.

(Foto Stefania Quilici Gigli).

ORIZZONTI

Rassegna di archeologia

XIV · 2013



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Periodico annuale

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net.

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net.

★

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 19 del 20.10.2000
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*. www.libraweb.net

ISSN 1591-2787

ISSN ELETTRONICO 1724-1936

Sommario

ARTICOLI

- 11 JORGE MARTÍNEZ-PINNA, *Los latinos y los reyes de Roma*
21 CARLA SCILABRA, *Riflessioni sull'identità sociale dei defunti immaturi in età arcaica e classica. Note in margine ad alcune tendenze nelle necropoli magnogreche e siceliote*
37 ROSA VITALE, *Presenza monetaria nel territorio di Allifae: altri elementi su Phistelia*
51 LORENZO QUILICI, STEFANIA QUILICI GIGLI, *Fondi: la romanizzazione della città e del territorio*
61 VINCENT JOLIVET, *À propos de la villa romaine du château aragonais de Baïes. Notes de topographie phlégréenne*

NOTE

- 75 ALESSANDRA COEN, *Due vasi del Gruppo Vaticano del cd. Funnel Group nelle collezioni del Museo Archeologico Statale di Ascoli*
83 MARCO SERINO, *Il cratere a calice con Marsia e Olimpo a Nostell Priory. Influenze stesicoree nella produzione della bottega del Pittore di Himera?*
93 ANNA COLANGELO, ANNARITA STIGLIANO, *Aspetti topografici e archeologici del Metapontino tra IV e XVI secolo*

SCAVI E MONUMENTI

- 101 GIUSEPPE CERAUDO, CARLO MOLLE, DAVID NONNIS, *L'iscrizione musiva delle Terme Centrali di Aquinum*
111 PAOLA CARFORA, *Su un edificio funerario nell'agro di Nola*

DISCUSSIONI

- 119 JEANNETTE PAPADOPOULOS, *La circolazione dei beni archeologici in ambito internazionale*
125 FRANCESCO D'ANDRIA, *Storia di un libro sul Martyrion di Hierapolis di Frigia*

RECENSIONI

- 141 MARTÍN ALMAGRO-GORBEA, ALBERTO J. LORRIO, *Teutates. El héroe fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la Keltiké* (Bibliotheca Archaeologica Hispana, 36), Madrid, Real Academia de la Historia, 2011 (Jorge Martínez-Pinna)
143 FEDERICA DORIA, *Severe Ludere. Uso e funzione dell'astragalo nelle pratiche ludiche e divinatorie del mondo greco* (Barbara Carè)
152 PIER ANDREA DE ROSA, BARBARA JATTA, *La Via Appia nei disegni di Carlo Labruzzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana* (Pietro Zander)

155 Abstracts

159 Abbreviazioni

Il cratere a calice con Marsia e Olimpo a Nostell Priory. Influenze stesicoree nella produzione della bottega del Pittore di Himera?

Marco Serino

La prima attestazione del cratere a calice a figure rosse oggetto di questa trattazione risale al 1818, quando il manufatto viene menzionato all'interno del «Catalogo di una collezione di vasi Greci ec. appartenenti dall'Abate Campbell del S.O. Gerosolimitano» come «Calice dinotante Apollo, che istruisce Marzia a suonare le tibie di altezza palmi 1 e mezzo».¹ L'anno successivo, grazie al particolare interesse che Sir Charles Winn (1795-1874), baronetto di Nostell Priory, nutriva per i manufatti antichi, il vaso figurato entrò a far parte dell'arredo della prestigiosa residenza nello West Yorkshire:² egli acquistò dall'abate H. Campbell un lotto di antichità proveniente dall'Italia meridionale e dalla Sicilia, contribuendo così alla formazione di una delle più importanti collezioni private di oggetti greci in Inghilterra, dove

il cratere a calice rimase fino al 1975 quando la casa d'asta Christie, Manson & Woods Ltd (sede di Londra) lo vendette a un acquirente rimasto anonimo.³

La scena che si sviluppa sul cratere a calice di Nostell Priory ritrae un episodio raramente attestato nella ceramica a figure rosse, sia di produzione attica sia occidentale: il momento del commiato tra Marsia e Olimpo. Il vaso, finora molto trascurato in bibliografia,⁴ venne attribuito da A.D. Trendall al Pittore di Himera;⁵ l'analisi stilistica effettuata sulla base della documentazione fotografica fornitami dal A.D. Trendall Research Centre for Ancient Mediterranean Studies de La Trobe University⁶ conferma, a mio giudizio, l'attribuzione proposta dallo studioso australiano.⁷ Inoltre, considerando l'ottimo stato di conservazione, appare molto probabile che il manufatto

provenga da un contesto tombale.⁸ Una delle peculiarità più evidenti dello schema compositivo è costituita dal numero ridotto di personaggi in scena; si tratta infatti dell'unico cratere a calice appartenente alla bottega del Pittore di Himera sul quale compaiono solo due figure per lato, in entrambi i casi convergenti verso il centro della rappresentazione.⁹

La scena principale ritrae un satiro di profilo verso destra,¹⁰ con ginocchia piegate e schiena leggermente arcuata, che tiene nella mano sinistra un tirso e nella mano destra un *aulos* (FIG. 1). Il personaggio appare completamente nudo e reca appoggiata sul braccio sinistro una pelle ferina, da interpretare probabilmente come la custodia del doppio *aulos*.¹¹ Di fronte al satiro è un giovane nudo che indossa una clamide aggancia-

Marco Serino, Università degli Studi di Torino

Il presente saggio scaturisce dallo studio realizzato per il Dottorato di Ricerca in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico, Indirizzo in Archeologia (xxv ciclo, Università degli Studi di Torino), riguardante la revisione sistematica dei materiali attribuiti da E. Joly (JOLY 1972) e da A. D. Trendall (TRENDALL 1970, pp. 34-36; IDEM 1983, pp. 96-98) alla bottega del Pittore di Himera (SERINO 2013a). Desidero fin da ora ringraziare il prof. Diego Elia per i preziosi suggerimenti e il costante interesse nei confronti del lavoro svolto.

¹ *Greek and Etruscan Vases from Nostell Priory, Catalogo d'asta (30 aprile 1975)*, a cura di P.E. Corbett, Londra, 1975.

² Per una breve storia dei manufatti antichi conservati all'interno della dimora di Nostell Priory si veda RAIKES 2003. Una parte della collezione messa in vendita negli anni Settanta è stata riacquistata e ricollocata all'interno di Nostell Priory (RAIKES 2003, p. 4); tuttavia, come ho potuto appurare grazie alle informazioni fornitemi dal National Trust – che ringrazio – tra il materiale che oggi è tornato a far parte degli arredi della dimora inglese non compare il cratere a calice del Pittore di Himera. Nonostante del vaso figurato si siano purtroppo perse le tracce, esso continuerà qui convenzionalmente a essere attribuito alla residenza britannica, in conformità con la prassi bibliografica solitamente adottata in questo settore di studi per i prodotti appartenenti a collezioni pubbliche o private.

³ *Greek and Etruscan Vases from Nostell Priory*, op. cit. a nota 1.

⁴ Il cratere a calice di Nostell Priory della bottega del Pittore di Himera è citato sia da A. D. Trendall (TRENDALL 1970, p. 36, n. 251; IDEM 1983, p. 97, n. 39) sia da E. Joly (JOLY 1972,

pp. 103-104) (solo sul catalogo d'asta di Christie's, però, esso è corredato da riproduzioni fotografiche; cfr. nota precedente), mentre non viene mai menzionato negli elenchi pubblicati da A. WEIS in *LIMC* VI, s.v. *Marsyas* I e *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I.

⁵ TRENDALL 1970, p. 36, n. 251; JOLY 1972, pp. 103-104.

⁶ Ringrazio il Dr. Ian McPhee, già direttore del A. D. Trendall Research Centre for Ancient Mediterranean Studies (Victoria, Australia), e l'attuale direttrice Dr. Gillian Shepherd, per avermi gentilmente fornito e permesso di pubblicare una riproduzione fotografica di buona qualità del cratere, quanto mai preziosa considerata l'attuale irreperibilità del manufatto (FIGG. 1-2).

⁷ Da segnalare, a titolo esemplificativo, le stringenti affinità nello schema figurativo tra Olimpo e il personaggio maschile realizzato sul *lebes gamikos* inv. H65.742, o ancora, tra Olimpo e la figura femminile al centro della scena del cratere a calice inv. H65.481, attribuibili entrambi alla bottega del Pittore di Himera e provenienti dall'abitato greco situato sul pianoro (SERINO 2013a, pp. 113-126, in particolare fig. 41a-b; IDEM 2013b). Sul cratere di Nostell Priory compare anche – ad avvalorare ulteriormente l'attribuzione del manufatto all'officina del Pittore di Himera – una delle decorazioni accessorie più tipiche del repertorio della bottega imerese: si tratta di un motivo a quadrifoglio che viene regolarmente utilizzato dal ceramografo per interrompere il ritmo scandito dal più comune motivo a doppio meandro spezzato (SERINO 2013a, pp. 101-112; IDEM 2013b). Dal punto di vista stilistico si riscontrano inoltre particolari affinità tra le figure di ammantati del cratere in esame e quelle realizzate sul cratere di Los Angeles della bottega del Pittore di Himera (cfr. *infra*, nota successiva), o ancora, tra i volti dei personaggi riprodotti sul lato secondario del

vaso di Nostell Priory e la figura femminile di destra sul lato principale del cratere a calice inv. H67.550, proveniente dall'abitato sul pianoro di Himera (SERINO 2013a, pp. 139-142; IDEM 2013b).

⁸ A causa dell'irreperibilità del manufatto, il giudizio si basa esclusivamente sulle riproduzioni fotografiche a disposizione (FIGG. 1-2). Tutti i manufatti attribuiti nel mio lavoro alla bottega del Pittore di Himera provengono dall'area della città alta di Himera. Fanno eccezione il cratere a calice di Nostell Priory, quello della coll. Arthur Silver di Los Angeles e il cratere a campana conservato al Nicholson Museum di Sydney (SERINO 2013a, pp. 84-97, nn. CK6-Hi6, CK7-Hi7 e CK8-Hi8; TRENDALL 1983, nn. 39-41); anche questi, analogamente all'esemplare in esame, rivelano uno stato di conservazione che lascia presupporre una provenienza da contesto tombale. Per gli altri prodotti tradizionalmente ricondotti all'officina imerese ma che, a mio giudizio, vanno espunti da essa cfr. *infra*, nota 69.

⁹ La scelta di rappresentare solo due personaggi potrebbe anche essere stata dettata dalle ridotte dimensioni del manufatto che misura in altezza 33,4 cm. Di contro, la maggior parte dei crateri a calice della bottega imerese rinvenuti in abitato è caratterizzata da un'altezza che si aggira intorno ai 40 cm.

¹⁰ Sulla testa del satiro si conservano tracce di una sovraddipintura bianca, probabilmente pertinenti ad una corona vegetale simile a quella indossata da Olimpo.

¹¹ Cfr. ad esempio il cratere a volute attribuito alla maniera del Pittore di Brooklyn-Budapest (Museo del Louvre, inv. K519; SCHAUBURG 1958, p. 51, n. 5, tav. 32f) e il cratere a campana proveniente dal mercato antiquario di Basilea (A. WEIS, in *LIMC* VI, s.v. *Marsyas* I, n. 21a), entrambi databili al primo quarto del IV sec. a.C.



FIG. 1. Cratere a calice di Nostell Priory, lato A: bottega del Pittore di Himera.



FIG. 2. Cratere a calice di Nostell Priory, lato B: bottega del Pittore di Himera.

ta sul petto da una fibbia circolare sovraddipinta in bianco. La figura, con una corona di alloro sul capo, anch'essa sovraddipinta in bianco, e un paio di stivali ai piedi, tiene una lancia nella mano sinistra e un *aulos* nella destra.¹² Tra i due personaggi si trova una benda, sovraddipinta in bianco, rappresentata nell'atto di cadere in terra. La scelta di rappresentare con questa formula compositiva il tema iconografico di Marsia e Olimpo costituisce un *unicum* nel panorama vascolare greco: non si conoscono infatti confronti puntuali in cui i due musicisti vengano 'calati' in un'atmosfera così povera di dettagli descrittivi e ridotta all'essenziale.

La scena appare speculare rispetto a quella che decora il lato secondario, dove compaiono altre due figure maschili che recano, rispettivamente, un bastone e uno specchio (FIG. 2). In accordo con una lettura largamente attestata per la ceramica apula, proprio quest'ultimo oggetto potrebbe alludere a una dimensione funeraria, avvalorando l'ipotesi di una provenienza del cratere da contesto tombale.¹³

MARSIA E OLIMPO NELLA TRADIZIONE FIGURATIVA DEL MONDO GRECO

La più antica rappresentazione in cui compaiono insieme Marsia e il suo allievo Olimpo risalirebbe alla *Nekyia* realizzata da Polignoto dove, secondo Pausania,¹⁴ il pittore ritrasse il sileno seduto su una roccia intento a suonare il doppio

¹² Per la presenza della clamide e della lancia cfr. la figura di Olimpo sul cratere a calice (FIG. 5; coll. Ragusa di Taranto, inv. 1; TRENDALL 1970, p. 15, n. 416b, tav. 4.3; LO PORTO 1999, p. 17, n. 10, tav. IX) e su quello a campana (FIG. 6; Museo Civico di Trieste, inv. S411; TRENDALL 1970, p. 15, n. 416a, tav. 4.1) del Pittore di Ragusa, oltre al disegno del cratere della collezione Biscari (FIG. 7; MASCI 2008, p. 630, n. 370) e ai due crateri a campana, uno sul mercato antiquario californiano (FIG. 8; TRENDALL 1983, pp. 18-19, n. 265a, tav. III, 1-2) e l'altro conservato a Palermo (FIG. 9; Museo Archeologico Regionale, inv. 1075; *Studien zur Unteritalischen Vasenmalerei*, vol. VII/VIII, p. 146, fig. 131, a-c).

¹³ Sul valore funerario dello specchio nella ceramica a figure rosse si veda PONTRAN-DOLFO 1987, pp. 57-58 e CASSIMATIS 1991. In questo caso tuttavia non è da escludere che la rappresentazione dei due ammantati possa assumere una valenza omoerotica, soprattutto se messa in relazione con la scena principale in cui compaiono Marsia e Olimpo. Le immagini con il maestro e l'allievo assumono infatti una connotazione pederastica a partire dalla metà del IV secolo a.C. (cfr. *infra*). Per quanto riguarda la scena di ammantati rappresentata sul cratere di Nostell Priory (FIG. 2), si veda anche ROBERTSON 1982, p. 183 dove l'autore, riferendosi proprio al manufatto in esame, sottolinea il valore simbolico che la presenza dello specchio può assumere sui prodotti figurati occidentali.

¹⁴ PAUS., 10, 30, 9.



FIG. 3. Anfora panatenaica del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81401: cerchia del Pittore di Meidias.

aulos e, di fronte, Olimpo impegnato ad apprendere l'arte musicale dal maestro.¹⁵ All'interno della tradizione attica è testimoniata anche un'anfora panatenaica proveniente da Ruvo e attribuita alla cerchia del Pittore di Meidias, sulla quale Olimpo compare – per la prima e unica volta – in possesso di una lira; in questo caso l'identificazione dei personaggi è confermata anche da alcune iscrizioni¹⁶ (FIG. 3).

Per quanto riguarda la produzione occidentale, le testimonianze più antiche di questo tema iconografico si trovano su due crateri attribuiti al Pittore di Ragusa, un ceramografo considerato da A. D. Trendall come 'precursore' del gruppo lucano dei Pittori di Dolone, Creusa e Anabates, inquadrabile dunque agli ultimi decenni del v-inizi del iv secolo a.C.¹⁷ Sul primo cratere, a calice, compaiono tre personaggi: sulla destra vi è una figura maschile nuda, con clamide e lancia, che riceve dal satiro, posto al centro della scena, un doppio *aulos*¹⁸ (FIG. 4). Marsia è qui colto nell'attimo in cui sfiora il braccio del giovane efebo: un gesto affettuoso forse da ricondurre al momento del congedo dall'allievo. Dietro la coppia è



FIG. 4. Cratere a calice della coll. Ragusa di Taranto, inv. 165, lato A: Pittore di Ragusa.

una figura femminile, vestita con un chitone smanicato, che tiene un elemento vegetale (ramo?) nella mano destra e porge una *phiale* con la sinistra.

Sono da identificare con i due musicisti anche i personaggi rappresentati su un cratere a campana conservato a Trieste, ancora attribuibile al Pittore di Ragusa¹⁹ (FIG. 5). In questo caso però non si tratterebbe di una scena di commiato; la rappresentazione sembra assumere una valenza pedagogica, simile a quella espressa sulla *Nekyia* di Polignoto, dove Marsia insegnava a Olimpo a suonare il flauto.²⁰ Sul cratere di Trieste, alle spalle del satiro, compare nuovamente una figura femminile in piedi nell'atto di afferrare un lembo della veste, secondo il tipico gesto dell'*anakalypsis*,²¹ e con un oggetto sferico (probabilmente una palla) nella mano destra.

All'ultimo venticinquennio del v secolo a.C. andrebbe ricondotto, secondo M. E. Masci, anche un cratere a campana testimoniato solo da un disegno a matita e inchiostro nero acquerellato,²² effettuato quando il pezzo apparteneva, come segnalato nella didascalia sottostante, a Ignazio Paternò, principe di Biscari



FIG. 5. Cratere a campana del Museo Civico di Trieste, inv. S411, lato A: Pittore di Ragusa.

(FIG. 6). Sulla base delle limitate considerazioni stilistiche che si possono effettuare attraverso questa riproduzione grafica, il pezzo viene accostato dalla studiosa alla produzione proto-lucana.²³ Se l'attribuzione dovesse rivelarsi corretta, si tratterebbe della più antica attestazione della scena in esame (430-420 a.C.), dove compaiono due personaggi la cui identità è, a mio parere, riconducibile proprio a Marsia e Olimpo. Dal disegno infatti sembra che il satiro, seduto su una roccia, sia colto nell'atto di porgere un oggetto (un *aulos*, qui probabilmente reso con colore sovraddipinto?) al giovane posto di fronte a lui, in piedi con una lancia, vestito della sola clamide e del *petasos*. Al di là delle considerazioni stilistiche, è opportuno sottolineare come lo schema appaia simile a quello del cratere a campana del Pittore di Ragusa menzionato in precedenza (FIG. 5), a ulteriore conferma di come la rappresentazione si possa collocare all'interno della tradizione iconografica occidentale degli ultimi decenni del v secolo a.C.

Con uno schema simile si presenta anche la scena ritratta su un cratere a campana proto-lucano proveniente dal mercato antiquario californiano²⁴ (420-400 a.C.): al centro appare Marsia, seduto su una roccia, intento a porgere l'*aulos* a

¹⁵ Per un'analisi del testo di Pausania e per una proposta ricostruttiva dell'opera di Polignoto si veda STANSBURY O'DONNELL 1990.

¹⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81401; BURN 1987, p. 101, n. N1; A. WEIS, in LIMC VII, s.v. *Olympus I*, n. 3; MONTANARO 2007, pp. 648-650, figg. 578-579. Intorno alle due figure principali compaiono un satiro, un giovane nudo, alcune figure femminili (muse?), un'oca e un cigno (FIG. 3).

¹⁷ Si tratta, secondo A. D. Trendall, di un gruppo di vasi caratterizzati da alcune peculiarità stilistiche che testimonierebbero le affinità tra i lavori più tardi del Pittore di Amykos e quelli più antichi del Pittore di Creusa (TRENDALL 1967, p. 82), databili tra il 420 e il 390 a.C. circa.

¹⁸ Coll. Ragusa di Taranto, inv. 165; TRENDALL 1970, p. 15, n. 416b, tav. 4.3; LO PORTO 1999, p. 17, n. 10, tav. IX (FIG. 4).

¹⁹ Museo Civico di Trieste, inv. S411; TRENDALL 1970, p. 15, n. 416a, tav. 4.1, attribuito al Pittore di Tarporley (410-380 a.C.) (FIG. 5).

²⁰ Una connotazione 'educativa' – ammesso che vi si possano riconoscere Marsia e Olimpo, come proposto da A. D. Trendall e A. Cambitoglou – si può riscontrare anche su due crateri a campana attribuiti al Gruppo delle Lunghe Falde; uno dal mercato antiquario di Basilea (TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, p. 82, n. 117, tav. 28, 5-6) e l'altro conservato a Napoli (Museo Archeologico Nazionale, inv. 81439; TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, p. 82, n. 122, tav. 29.1).

²¹ Sul valore del gesto dell'*anakalypsis* si vedano MAYO 1973, p. 200; PEMBERTON 1976, pp. 113-124 e OAKLEY 1982, pp. 113-118 dove si configura l'ipotesi che possa trattarsi di una convenzione iconografica per indicare un rapporto/relazione (anche non di

carattere amoroso) tra le figure presenti sulla scena.

²² MASI 2008, p. 630, n. 370 (FIG. 6); sul lato B del cratere compaiono due giovani ammantati con bastone.

²³ M.E. Masci ipotizza un'attribuzione all'officina dei Pittori di Pisticci o di Amykos (MASI 2008, p. 630, n. 370), sottolineando comunque i limiti della proposta dovuti alla scarsa accuratezza del disegno.

²⁴ Si veda TRENDALL 1983, pp. 18-19, n. 265a, tav. III, 1-2, dove il cratere viene avvicinato al Pittore di Amykos: «The vase, therefore, seems to provide a pretty clear link between the work of the Amykos Painter and that of the Anabates and Creusa Painters»; attualmente il vaso risulta ancora sul mercato antiquario californiano (www.barakatgallery.com/Store/index.cfm/fuseAction/ItemDetails/UserID/0/requesttimeout/500/ItemID/19861.htm) (FIG. 7).



FIG. 6. Disegno a matita e inchiostro nero acquerellato: cratere a campana proto-italiota, lato A.



FIG. 7. Cratere a campana proto-lucano dal mercato antiquario californiano, lato A.



FIG. 8. Cratere a campana del Museo Archeologico Regionale di Palermo, inv. 1075, lato A: Pittore del Sacrificio del Louvre.

Olimpo che è colto nell'attimo in cui tende la mano per afferrare lo strumento musicale²⁵ (FIG. 7). Dietro i due personaggi compare di nuovo una figura femminile, qui con un rametto nella mano destra e una palla in quella sinistra. Riconducibili a Marsia e Olimpo sono anche le due figure ritratte sul cratere a campana che K. Schauenburg attribuisce al Pittore del Sacrificio del Louvre²⁶ (340-330 a.C.), dove un giovane nudo compare al cospetto di un satiro seduto che tiene tra le mani un doppio *aulos* (FIG. 8).

Per quanto riguarda la figura femminile, spesso presente nelle rappresentazioni connesse al tema iconografico in esame, essa potrebbe essere identificata con una Musa²⁷ che assiste al momento doloroso del commiato tra Marsia e Olimpo; la partecipazione di tale personaggio andrebbe così a enfatizzare la gravità della perdita che la morte di Marsia avrebbe rappresentato per il panorama artistico e musicale del mondo greco (cfr. FIGG. 4-5, 7).

Altre attestazioni della scena di commiato tra i due musicisti si ritrovano su un'*oinochoe* del Pittore di Lecce²⁸ (390-370 a.C.) (FIG. 9) e su un cratere a volu-

te apulo attribuito al Gruppo delle Lunghie Falde²⁹ (380-360 a.C.) (FIG. 10). In questi casi l'atmosfera dolorosa è sottolineata dalla dicotomia fisica del doppio *aulos*, ceduto in parte da Marsia al suo allievo Olimpo come avviene anche sul cratere di Nostell Priory, quasi come se si volesse alludere a una sorta di simbolico passaggio di consegne, nonché alla separazione e al distacco.

Da segnalare infine due casi con scene riferibili allo stesso mito ma con una connotazione palesemente pederastica. Si tratta di un cratere a calice in prestito all'Antikenmuseum di Basilea attribuito al Pittore di Licurgo³⁰ (350-340 a.C.) e di un frammento, sempre di cratere a calice, della collezione Cahn³¹ (390-380 a.C.): non è improbabile che questa variante avesse un intento parodistico nei confronti della *Nekyia* di Polignoto, dove l'artista aveva posto l'accento proprio sul rapporto educativo tra maestro e allievo.³²

Alla luce di questo censimento iconografico, il cratere della bottega del Pittore di Himera sembra dunque inserirsi pienamente nel solco della tradizione proto-italiota degli ultimi decenni del v

secolo a.C.³³ in queste produzioni si tende a enfatizzare il momento drammatico in cui Marsia, ormai consapevole del proprio destino, si appresta a congedarsi dal suo allievo che, particolarmente affranto e malinconico, riceve in dono quell'*aulos* di cui, nella tradizione letteraria, egli è considerato tra i massimi interpreti.³⁴

IL CONTRIBUTO DELL'ANALISI ICONOGRAFICA: IL CODICE GESTUALE, LA BENDA, L'AULOS

Analizzando attentamente le scene realizzate sui prodotti occidentali dove compaiono Marsia e Olimpo è possibile notare l'introduzione sistematica (e ripetitiva) di una particolare gestualità, frutto probabilmente di un'elaborazione originale nata all'interno delle botteghe proto-italioti. Proprio l'analisi e l'interpretazione approfondita dei gesti dei personaggi coinvolti possono infatti costituire un elemento utile alla lettura del tema iconografico in esame.³⁵ Il gesto più eloquente è sicuramente quello di

²⁵ Da notare in questo caso i due *auloi* separati e il *pilos* sulle spalle di Olimpo, entrambi sovrappinti in bianco (FIG. 7). Si tratta dell'unico caso in cui il giovane allievo di Marsia indossa tale copricapo e non un *petasos*, a differenza di quanto invece avviene sul cratere della coll. Biscari (FIG. 6) e sui crateri a campana di Palermo (FIG. 8) e di Trieste (FIG. 5).

²⁶ Museo Archeologico Regionale di Palermo, inv. 1075; *Studien zur Unteritalischen Vasenmalerei*, VII/VIII, p. 146, fig. 131, a-c (FIG. 8).

²⁷ Per l'identificazione delle figure femminili come muse in una scena in cui compare anche Marsia cfr. l'anfora panatenaica proveniente da Ruvo e attribuita alla cerchia del Pittore di Meidias (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81401; BURN 1987, pp. 101, n. N1; A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 3) (FIG. 3).

²⁸ Museo Civico di Bassano del Grappa, inv. 92 (coll. Chini); TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 126, n. 228 (FIG. 9).

²⁹ Proveniente dal mercato antiquario di Bari. TRENDALL, CAMBITOGLOU 1982, pp. 1043-1044, n. 14a; A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 11 (FIG. 10).

³⁰ TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 415, n. 1, tav. 145. In questo caso la rappresentazione assume una connotazione apertamente sessuale: un Marsia itfallico, fingendo di regolare la posizione del flauto, arriva ad abbracciare Olimpo.

³¹ CAMBITOGLOU, CHAMAY 1997, pp. 94-95, dove viene accostato alla cerchia del Pittore della Furia Nera. In questo caso, tuttavia, ritengo non del tutto convincente l'identificazione dei due personaggi con Marsia e Olimpo. Credo invece più probabile che possa trattarsi di una semplice scena di *thiasos* dionisiaco: si noti la presenza del *tympanon* tra le mani del satiro, oggetto che non compare mai nella tradizione iconografica relativa ai due musicisti.

³² Una connotazione velatamente pederastica, deducibile da alcuni oggetti tipici della palestra (*aryballoi*, strigili) presenti sulla scena, nonché dalla presenza dell'erma itfallica, è riscontrabile sia sul cratere a volute del Gruppo delle Lunghie Falde (TRENDALL, CAMBITOGLOU 1982, pp. 1043-1044, n. 14a; A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 11) (FIG. 10) sia sull'*oinochoe* del Pittore di Lecce (TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 126, n. 228) (FIG. 9).

³³ Si tratta di uno dei casi più emblematici in cui appare particolarmente evidente come la bottega del Pittore di Himera attingesse costantemente da una tradizione figurativa di matrice proto-italiota e, in particolare, da quella apulo-lucana (cfr. anche *infra*; per un approfondimento sull'argomento e per l'analisi iconografica delle scene presenti sugli altri prodotti della bottega imerese si veda SERINO 2013a, pp. 202-333; IDEM 2013b).

³⁴ Per un elenco delle fonti in cui vengono menzionate le novità musicali apportate dall'*aulos* (di Olimpo) si veda *infra*, nota 62.

³⁵ Sull'importanza del codice gestuale e sul suo innegabile valore significante nella ceramica a figure rosse condivido l'osservazione contenuta in BAGGIO 2004, pp. XIII-XVI: «nell'ambito del nostro studio ci poniamo nella tradizione [...] [nella quale] il gesto è il movimento di una o più parti del corpo (braccio, mano, capo) che compie un'azione oppure manifesta delle disposizioni interiori, siano essi sentimenti pensieri o intenzioni, comunicando un messaggio».



FIG. 9. Oinochoe del Museo Civico di Bassano del Grappa, inv. 92, lato A: Pittore di Lecce.

Olimpo che – in tutti i casi analizzati – è colto dal ceramografo nell'atto di avvicinarsi e di distendere un braccio verso Marsia (FIG. 11, a-h). A seconda dei casi, la scelta del pittore ricade sull'attimo immediatamente precedente la consegna – dove il palmo della mano del giovane auleta è rappresentato aperto e pronto a ricevere l'oggetto che il maestro sta per porgergli (FIG. 11c, d, e, f) – o su quello immediatamente successivo, in cui Olimpo afferra uno (cfr. FIG. 11a, g, h) o entrambi gli *auloi* (FIG. 11b). Tutte queste rappresentazioni sono accomunate da un'atmosfera sospesa, di attesa, in cui è sempre l'*aulos* a focalizzare l'attenzione dell'osservatore. Tuttavia, al di là delle forti affinità tra i gesti e le posizioni assunte dai personaggi raffigurati in scena sui prodotti proto-italioti e sul cratere di Nostell Priory, quest'ultimo presenta alcune peculiarità che raramente è possibile ritrovare sui vasi attici e su quelli occidentali. Innanzi tutto la figura di Marsia è raffigurata con un tirso in mano, oggetto che altrove non compare mai associato al musico.³⁶ Inoltre, Olimpo non indossa il solito copricapo (*petasos*) ma una semplice corona di alloro.³⁷ Infine, la benda centrale che fluttua in aria e si appresta a toccare terra non sembra avere confronti puntuali non solo all'interno di questo episodio, ma anche – per quanto ho potuto verificare – in altri temi iconografici.

Una testimonianza paragonabile, in qualche misura, al cratere di Nostell



FIG. 10. Cratere a volute dal mercato antiquario di Bari, lato A: Gruppo delle Lunghe Falde.

Priory è rappresentata dalla scena su un cratere a campana apulo del Pittore di Eton-Nika (390-370 a.C.), dove compaiono Perseo che mostra la testa mozzata di Medusa e un satiro che si copre gli occhi con la mano³⁸ (forse per non essere colpito dal potere pietrificante della testa del mostro?) (FIG. 12). Tra i due personaggi è una benda colta nell'atto di cadere a terra: l'oggetto, ritratto nella stessa maniera che sul cratere di Nostell Priory,³⁹ potrebbe simboleggiare il momento dell'uccisione della Gorgone e, insieme all'atteggiamento di disperazione 'teatrale' del satiro,⁴⁰ potrebbe alludere anche in questo caso a un'atmosfera drammatica.

Un'altra ipotesi, non necessariamente antitetica rispetto alla precedente, vedrebbe la benda in caduta come un'allusione alla gara persa con Apollo e dunque all'inevitabile punizione che attende Marsia. Sono infatti attestate nella ceramica italiota scene in cui Apollo, alla presenza di un Marsia in preda alla disperazione, viene incoronato o con una ghirlanda, come avviene su una situla apula del Pittore di Ruvo 1364⁴¹ (380-370 a.C.) (FIG. 13), o con una benda dello stesso tipo di quella realizzata sul cratere di Nostell Priory, come capita

per esempio su una *pelike* attribuita al Gruppo di Napoli 3231⁴² (340-320 a.C.) (FIG. 14): il simbolo della vittoria che cade in terra alluderebbe allora a una sconfitta.

A questo proposito si ricorda anche la scena ritratta sul lato principale di un cratere a calice attribuito alla cerchia del Pittore di Dario conservato a Bruxelles⁴³ (340-320 a.C.) (FIG. 15), dove compaiono in basso, uno di fronte all'altro, Marsia legato a un albero in attesa di subire la punizione, e Apollo armato con una lunga lama. In alto è invece Atena (o una Musa?) con uno specchio in una mano⁴⁴ e una piccola benda nell'altra: quest'ultima sembra in procinto di essere lasciata cadere per terra, alludendo così al destino di morte del satiro.⁴⁵

Il valore simbolico della caduta delle bende come evocazione di un particolare momento drammatico si ritrova in un passo delle *Troiane* di Euripide, in cui Ecuba invita Cassandra a «lasciar cadere dal corpo il sacro ornamento delle bende», gesto che sembra sancire la rinuncia definitiva della sacerdotessa di Apollo alle sue precedenti prerogative.⁴⁶ Un'espressione molto simile viene usata ancora una volta da Ecuba, nella tragedia omonima di Euripide, per descrivere

³⁶ L'unico caso in cui un personaggio che potrebbe essere identificato come Marsia (in compagnia di Atena che suona il flauto?) tiene tra le mani un tirso è su uno *skyphos* del Pittore di Palermo (Museo Archeologico Regionale di Palermo, inv. 961; TRENDALL 1967, p. 53, n. 275, tav. 23,2, DENOYELLE, IOZZO 2009, p. 108, fig. 156).

³⁷ La corona di alloro sul capo di Olimpo comincia a comparire su altre produzioni solo a partire dalla metà del IV sec. a.C. (cfr. FIG. 9).

³⁸ Akademisches Kunstmuseum di Bonn, inv. 79; M. SÖLDER, *CVA Deutschland* 59, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Band 3, Monaco, 1990, pp. 14-15, tav. 2 (FIG. 12).

³⁹ Si tratta anche dello stesso tipo di benda, che presenta alle estremità due lunghe e sottili frange.

⁴⁰ Appare plausibile che la presenza del satiro nell'episodio dell'uccisione di Medusa da parte di Perseo sia una chiara allusione a un dramma satiresco.

⁴¹ Cfr. il cratere a calice conservato al Museo Jatta di Ruvo di Puglia, inv. 1364; ANDREASSI 1996, fig. a p. 96 (FIG. 13).

⁴² Cfr. la *pelike* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81392; TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 401, n. 29 (FIG. 14).

⁴³ Musées Royaux des beaux-arts di Bruxelles, inv. R227; TRENDALL, CAMBITOGLOU

1983, p. 506, n. 108; A. DELIVORRIAS, in LIMC II, s.v. *Aphrodite*, n. 1492 (FIG. 15).

⁴⁴ Si noti come in questo caso lo specchio assuma una valenza funeraria e drammatica (cfr. PONTRANDOLFO 1987, pp. 57-58 e CASSIMATIS 1991).

⁴⁵ Per quanto riguarda la morte di Marsia, ricordo la tradizione tramandata da Igino (HYGIN, *V. Fab.* 165) secondo cui Olimpo, dopo l'esecuzione della pena, seppellì il corpo di Marsia nei pressi di Pessinonte (si veda anche LECLERCQ-NEVEU 1989, pp. 266-267).

⁴⁶ EUR., *Tr.*, vv. 256-258.



FIG. 11. Tavola sinottica: il codice gestuale.

la morte di Polissena, dove le bende identificano, in questo caso, la vittima sacrificale.⁴⁷

MARSIA IN MAGNA GRECIA E SICILIA: CONSIDERAZIONI SULLA DISTRIBUZIONE DELLE IMMAGINI VASCOLARI

Per comprendere meglio lo sviluppo diacronico dell'iconografia in esame appare utile anche analizzare la 'distribuzione' della figura di Marsia, non solo in relazione ai vasi sui quali è attestata anche la presenza di Olimpo – che come abbiamo visto non sono così numerosi – ma anche a quelli in cui il sileno compare da solo o in compagnia di Apollo e/o di Atena.⁴⁸

È interessante notare come il mito di Marsia si diffonda nella seconda metà del v secolo a.C. prevalentemente in Apulia (tre attestazioni attiche, una italiota) e in Sicilia (due attestazioni attiche), mentre sono solamente tre i vasi attici rinvenuti in Grecia e uno proveniente dall'Etruria adriatica (a questi bisogna aggiungere sette vasi attici di cui non si conosce l'esatta provenienza).⁴⁹ All'interno di questo quadro distributivo occorre sottolineare come in Occidente, sulla ceramica attica e su quella italiota della seconda metà del v sec.

a.C. Marsia appaia attestato soltanto all'interno di areali molto circoscritti. Per quanto riguarda i vasi attici di provenienza certa si segnalano un cratere a calice da Vassallaggi del Pittore di Kleophon,⁵⁰ un cratere a calice da Camarina⁵¹ e un cratere a volute da Ruvo del Pittore di Kadmos,⁵² un cratere a campana sempre da Ruvo attribuito al Pittore del Pothos,⁵³ un cratere a campana da Taranto⁵⁴ e un cratere a calice da Bologna⁵⁵ ancora del Pittore di Kadmos.

Per quanto riguarda invece le botteghe proto-italiote, Marsia compare su un'*oinochoe* lucana del Gruppo di Schwerin proveniente da Taranto,⁵⁶ su un cratere a campana del Pittore di Boston 00.348,⁵⁷ su uno *skyphos* del Pittore di Palermo⁵⁸ e su un cratere a campana del Pittore di Creusa.⁵⁹ La circolazione di queste immagini, come osservato anche da E. Mugione, sembra privilegiare dunque l'area adriatica e la Sicilia, escludendo completamente quella tirrenica.⁶⁰ Inoltre, appare opportuno sottolineare come i vasi citati – soprattutto quelli attici – sono da riferire a una cerchia di Pittori molto vicini per stile e forme compositive, tutti inquadrabili nella seconda metà del v secolo a.C.

Sulla base di queste attestazioni si può constatare come sui prodotti dalla madrepatria si tenda a privilegiare le sce-

ne in cui Marsia è in compagnia di Apollo e di Atena, mentre appare evidente come il tema del congedo tra il maestro e il suo allievo Olimpo risulti praticamente assente all'interno della tradizione figurativa attica. Alla luce di tali considerazioni si potrebbe pensare che le prime botteghe che affrontarono questo nuovo tema iconografico, trovandosi sprovviste di una consolidata tradizione iconografica da cui attingere, furono indotte a elaborarne una *ex novo*.

Il nuovo tema iconografico rappresentato sul vaso di Nostell Priory mostra forti affinità negli schemi figurativi con i prodotti proto-italiotti: queste comunanze compositive possono essere giustificate solo chiamando in causa comuni esperienze formative in Occidente che in questo caso andrebbero localizzate, sulla base dei dati sulla distribuzione in nostro possesso, nell'area del basso Adriatico, permettendo di instaurare una significativa connessione tra la tradizione disegnativa del Pittore di Himeria e gli ambienti produttivi proto-apuli.

Infatti, proprio la scelta costante della bottega proto-siceliota di sviluppare particolari temi iconografici – riscontrabile non solo nel caso del cratere di Nostell Priory ma per molti dei manufatti dell'officina – nonché l'adozione di alcune peculiari soluzioni compositive e di-

⁴⁷ EUR., *Hec.*, v. 432.

⁴⁸ Per un'analisi approfondita della figura di Marsia e per le località di provenienza dei manufatti si vedano SCHAUENBURG 1958, IDEM 1972 e MUGIONE 2000, pp. 89-94.

⁴⁹ MUGIONE 2000, p. 92 (tab. a p. 90).

⁵⁰ Museo Archeologico Regionale di Caltanissetta, inv. 9246 (dalla tomba 51A bis di Vassallaggi); PIZZO 1998, pp. 231-236, fig. 18.

⁵¹ Museo Archeologico Regionale di Siracusa, inv. 17427; P. E. ARIAS, *CVA Italia* 17, Museo Archeologico Nazionale di Siracusa, Fascicolo 17, Roma, 1941, III 1, p. 7, tav. 10.

⁵² Museo Jatta di Ruvo, inv. 1093; SCHAUENBURG 1958, p. 47, A. WEIS, in *LIMC* VI, s.v. *Marsyas* I, n. 43.

⁵³ Museo Jatta di Ruvo, inv. 1708; A. WEIS, in *LIMC* VI, s.v. *Marsyas* I, n. 16.

⁵⁴ Allard Pierson Museum di Amsterdam, inv. 2476; C. W. LUNSINGH SCHEURLEER, *CVA Netherlands* 2, Musée Scheurleer (La Haye), Fascicule 2, Parigi, 1931, III 1d, p. 7, tav. 4.9.

⁵⁵ Museo Civico di Bologna, inv. P301; G. BERMOND MONTANARI (a cura di), *CVA Italia* 27, Museo Civico di Bologna, Fascicolo 4, Roma, 1957, III 1, p. 16, tav. 83.3.

⁵⁶ Museo Archeologico Nazionale di Taranto, inv. 20305; TRENDALL 1967, p. 69, n. 351, tav. 32.9.

⁵⁷ Museum of Fine Arts di Boston, inv. 00.348 (attribuito al Pittore eponimo); SCHAUENBURG 1958, pp. 43-44, tav. 30. Alcuni studiosi (cfr. A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 4) riconoscono nel giovane che tiene in mano lo specchio la figura di Olimpo.

⁵⁸ Metropolitan Museum di New York, inv. 12.235.4; TRENDALL 1967, p. 53, n. 273, tav. 23.1.

⁵⁹ Staatlichen Museen di Berlino, inv. F3185; TRENDALL 1967, p. 94, n. 493.

⁶⁰ Cfr. *supra*, nota 49.



FIG. 12. Cratere a campana dell'Akademisches Kunstmuseum di Bonn, inv. 79, lato A: Pittore di Eton-Nika.



FIG. 13. Situla del Museo Jatta di Ruvo, inv. 1364, lato A: Pittore di Ruvo 1364.

segnative che rimandano alla tradizione proto-italiota, permettono di cogliere in maniera sempre più evidente lo stretto legame tra la produzione imerese e gli ambienti produttivi magnogreci degli ultimi decenni del v secolo a.C.⁶¹

HIMERA E L'AULOS, STESICORO E OLIMPO: LA BOTTEGA DEL PITTORE DI HIMERA TRA TRADIZIONE LETTERARIA E ICONOGRAFIA VASCOLARE

La rarità della figura di Olimpo sulla ceramica a figure rosse della seconda metà



FIG. 14. Pelike del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 81392, lato A: Gruppo di Napoli 3231.

del v secolo a.C. costituisce un indubbio elemento di riflessione. Olimpo compare nelle fonti come colui che introdusse l'arte di suonare il flauto in Grecia, creatore di nuovi inni e di rinnovate melodie.⁶² L'auleta cominciò a diventare molto popolare proprio grazie alla 'rivoluzione musicale' in atto nel v secolo a.C.,⁶³ quando le novità strumentali iniziarono a diffondersi in maniera capillare ad Atene e in tutta la Grecia.

La tradizione letteraria su questo argomento è molto parziale: il *De musica* pseudo-plutarco, che costituisce una delle più preziose fonti di notizie sulla musica greca, elenca le novità del v secolo a.C. descrivendo in particolare alcuni tentativi che potremmo definire 'sperimentali'. Godono però del favore dell'autore solo quelle innovazioni rispettose della tradizione più antica: in particolare tra queste spiccano le novità promosse da alcuni musicisti del vi e del v secolo a.C., che applicarono melodie 'arcaiche', proprie dell'*aulos*, anche alla musica per *kithara*: tra questi, secondo le



FIG. 15. Cratere a calice del Musées Royaux des beaux-arts di Bruxelles, inv. R227, lato A: cerchia del Pittore di Dario.

fonti, vi era soprattutto Stesicoro di Himera.⁶⁴

Nel tardo v secolo a.C. l'*aulos* pare però non godere di particolare favore in Grecia:⁶⁵ non sembra dunque essere casuale la rappresentazione di Olimpo con la lira sull'unica attestazione attica, quella dell'anfora di Ruvo (cfr. FIG. 3). Pare invece che lo strumento a fiato abbia avuto maggior fortuna proprio in Italia meridionale,⁶⁶ negli stessi luoghi dove si riscontra un discreto successo della figura di Olimpo nella ceramica figurata.

Particolarmente interessante è un passo del *De musica* (Mus. 7, 1133e) che recita: «Stesicoro l'Imerese non imitò né Orfeo, né Terpandro, né Archiloco, né Taleta, bensì Olimpo, in quanto fece ricorso al 'Nómos del carro' [*harmateios*] e al genere dattilico [*kata daktylon*], che alcuni sostengono derivare dal *nomos orthios*».

Come proposto da A. Barker,⁶⁷ il *nomos harmateios*, impiegato secondo il *De Musica* da Stesicoro, era una composi-

⁶¹ SERINO 2013a, pp. 426-428. Come già osservato sia da M. Denoyelle (DENOYELLE, Iozzo 2009, pp. 166-167) sia da U. Spigo (SPIGO 2001, pp. 267-268), si possono cogliere in maniera diffusa alcune generiche assonanze stilistiche tra le prime produzioni siceliote e quelle proto-italiote. Ancora più evidenti e puntuali sono, a mio avviso, le affinità tra la tradizione disegnativa proto-apula e quella della bottega del Pittore di Himera; esse consentono di ipotizzare una formazione del Pittore proto-siceliota all'interno degli ambienti produttivi proto-apuli (SERINO 2013a, pp. 101-154 e pp. 191-201). Per un quadro sistematico delle caratteristiche iconografiche della bottega imerese e sullo stretto legame tra quest'ultima e la tradizione figurativa di matrice proto-italiota si rimanda in particolare a SERINO 2013b.

⁶² Secondo A. Barker (BARKER 2011, pp. 44-46), nel *De Musica* pseudo-plutarco (II secolo d.C.) Olimpo viene menzionato – di-

rettamente o indirettamente – in otto distinti passi: Mus. 5, 1133e; Mus. 6, 1133d-7 e 1133E; Mus. 7, 1133e-f; Mus. 11, 1134f-1135b; Mus. 15, 1136c; Mus. 19, 1137d; Mus. 28, 1141b; Mus. 33, 1143b-c. Tuttavia, a testimonianza di come la tradizione musicale attribuita ad Olimpo fosse già ben conosciuta nel v sec. a.C. si segnalano alcune citazioni anche in Euripide (EUR., IA. 573-578), Platone (PLAT., Symp. 215b-c), Aristotele (ARISTOT., Pol. 13, 42b) e Teleste (in un frammento dell'*Asclepio* citato da Ateneo: ATHEN. 617b, PMG 806).

⁶³ Per quanto riguarda gli importanti cambiamenti musicali operati nel corso della seconda metà del v sec. a.C. si vedano HUCHZERMAYER 1931; MASS, MCINTOSH SNYDER 1989; WILSON 1999; WALLACE 2003. Sulle ripercussioni che questi cambiamenti possono aver avuto nelle immagini vascolari si veda, per esempio, il cratere a calice della bottega del Pittore di Himera (inv. H65.482) con Orfeo che suona la cosiddetta 'cetra di

Tamiri' (SERINO 2013a, pp. 202-219; IDEM 2013b). In relazione agli strumenti musicali rappresentati attraverso le immagini vascolari si veda BESSI 1997.

⁶⁴ A questo proposito si veda il recente contributo di M. de Simone (DE SIMONE 2011). Per un approfondimento sulle origini e sulla cronologia di Stesicoro di Himera cfr. anche ERCOLES 2006, IDEM 2008.

⁶⁵ Si veda in particolare WALLACE 2003, pp. 88-91.

⁶⁶ HUCHZERMAYER 1931, pp. 61-62.

⁶⁷ Si vedano in particolare BARKER 1984, IDEM 2002 e IDEM 2011, p. 52. A Olimpo sono attribuiti anche l'*orthios nomos* (che secondo Glauco di Reggio venne poi imitato da Stesicoro) e altre composizioni frigie che sottolineano l'origine straniera di questa musica, motivo per cui, secondo A. Barker, gli ateniesi più conservatori restarono restii nei confronti di tali innovazioni musicali.

zione in stile frigio che l'autore imerese riprese probabilmente dalla musica auletica – di cui Olimpo sarebbe uno dei massimi esponenti – per adattarla alla *kithara*.⁶⁸

Piuttosto evocativo appare il collegamento tra il più celebre e famoso dei lirici d'Occidente, Stesicoro di Himera, e il tema iconografico affrontato sul cratere di Nostell Priory, riconducibile stilisticamente alla bottega del Pittore di Himera. Alla luce di quest'analisi, è possibile dunque avanzare un'ipotesi riguardante il ruolo che proprio la tradizione culturale imerese avrebbe svolto nella scelta di questa particolare iconografia vascolare.⁶⁹ In assenza di più puntuali informazioni relative al contesto di provenienza del manufatto, la rarità della rappresentazione di Olimpo, giovane musicista allievo di Marsia, divenuto nella tradizione mitica simbolo di un modo nuovo di fare musica, che ebbe tra i primi importanti sostenitori proprio Stesicoro di Himera, potrebbe infatti costituire un utile elemento – insieme alle forti affinità stilistiche con altri prodotti figurati provenienti dal pianoro – a favore del riconoscimento dello stretto legame tra il cratere di Nostell Priory e la tradizione produttiva (e culturale) imerese.⁷⁰

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ANDREASSI 1996: G. ANDREASSI, *Jatta di Ruvo, la famiglia, la collezione, il Museo Nazionale*, Bari, 1996.
- BAGGIO 2004: M. BAGGIO, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca tra il VI e IV sec. a.C.*, Roma, 2004.
- BARKER 1984: A. BARKER, *Greek Musical Writings. The Musician and his Art*, Cambridge, 1984.
- BARKER 2002: A. BARKER, *Euterpe. Ricerche sulla musica greca e romana*, Pisa, 2002.
- BARKER 2011: A. BARKER, *The Music of Olympus*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 99, 3, 2011, pp. 43-57.

- BESSI 1997: B. BESSI, *La musica del simposio. Fonti letterarie e rappresentazioni vascolari*, «AION», n.s., 4, 1997, pp. 137-152.
- BUNDRICK 2005: S. D. BUNDRICK, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge, 2005.
- BURN 1987: L. BURN, *The Meidias Painter*, Oxford, 1987.
- CAMBITOGLU, CHAMAY 1997: A. CAMBITOGLU, J. CHAMAY, *La collection de fragments Helbert A. Cahn*, Ginevra, 1997.
- CASSIMATIS 1991: H. CASSIMATIS, *Le strigile dans l'iconographie italote*, «Nikephoros. Zeitschrift für Sport und Kultur im Altertum», 4, 1991, pp. 190-195.
- DENOYELLE, IOZZO 2009: M. DENOYELLE, M. IOZZO, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile*, Parigi, 2009.
- DE SIMONE 2011: M. DE SIMONE, *Dalla musica antica alla "nuova": innovazioni e riprese nel racconto storico del De Musica pseudo-plutarcho*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 99, 3, 2011, pp. 83-96.
- ELIA 2010: D. ELIA, *Locri Epizefiri VI. Nelle case di Ade. La necropoli in contrada Lucifero, nuovi documenti*, Alessandria, 2010.
- ELIA 2012: D. ELIA, *Birth and development of red-figured pottery between Sicily and South Calabria*, in *The Contexts of Painted Pottery in the Ancient Mediterranean World (Seventh-Fourth Centuries BCE)*, a cura di D. Paleothodoros, Oxford, 2012 («BAR», International Series, 2364), pp. 101-116.
- ERCOLES 2006: M. ERCOLES, *Συναυλία. Storia di una pratica musicale e vicissitudini di un termine*, «Eikasmos. Quaderni bolognesi di filologia classica», 17, 2006, pp. 339-370.
- ERCOLES 2008: M. ERCOLES, *La cronologia di Stesicoro e l'eclisse. Testimonianze letterarie e dati scientifici*, «Prometheus», 34, 2008, pp. 35-47.
- HUCHZERMAYER 1931: H. HUCHZERMAYER, *Aulos und Kithara in der grie-*

chischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit, Emsdetten, 1931.

- JOLY 1972: E. JOLY, *Il Pittore di Himera*, in *Quaderno Imerese I*, a cura di N. Allegro, O. Belvedere, N. Bonacasa, Roma, 1972, pp. 93-105.
- LECLERCQ-NEVEU 1989: B. LECLERCQ-NEVEU, *Marsyas, le martyr de l'aulos*, «Métis», 4, 1989, pp. 251-268.
- LO PORTO 1999: F. G. LO PORTO, *I vasi italoti della Collezione Ragusa di Taranto*, Roma, 1999.
- MAYO 1973: M.E. MAYO, *The gesture of anakalypsis*, «AJA», 77, 1973, p. 220.
- MASCI 2008: M.E. MASCI, *Picturae Etruscorum in Vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento*, Roma, 2008.
- MASS, MCINTOSH SNYDER 1989: M. MASS, J. MCINTOSH SNYDER, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New York, 1989.
- MONTANARO 2007: A. MONTANARO, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli, i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, 2007.
- MUGIONE 2000: E. MUGIONE, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italote*, Taranto, 2000.
- OAKLEY 1982: J. H. OAKLEY, *The Anakalypteria*, «AA», 97, 1982, pp. 113-118.
- PATRONI 1897: G. PATRONI, *La ceramica antica nell'Italia meridionale*, «Memoria Premiata dalla Regia Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», Napoli, 1897.
- PEMBERTON 1976: E. G. PEMBERTON, *The Gods of the East Frieze of the Parthenon*, «AJA», 80, 1976, pp. 113-124.
- PIZZO 1998: M. PIZZO, *Vassallaggi (S. Cataldo, Caltanissetta). La necropoli meridionale*, «NS», 9-10, 1998-1999, pp. 207-395.
- PONTRANDOLFO 1987: A. PONTRANDOLFO, *Amore e morte allo specchio*, in *Lo specchio e il doppio. Da Narciso allo schermo televisivo, Catalogo della Mostra (Torino 1987)*, a cura di G. Macchi, M. Viale, Milano, 1987, pp. 54-58.

⁶⁸ Per le origini frigie di Olimpo cfr. in particolare Euripide (*IA*, 576-577) e Platone (*PLAT.*, *Min.* 318b, *PLAT.*, *Symp.* 215c).

⁶⁹ Considerata la provenienza esclusiva dei prodotti figurati attribuiti alla bottega del Pittore di Himera dall'abitato sul pianoro, appare verosimile che l'officina proto-siceliota – che realizzò tra gli altri anche il cratere a calice di Nostell Priory con Marsia e Olimpo – sia da localizzare proprio nella colonia calcidese. Per una panoramica generale sulla distribuzione dei prodotti proto-sicelioti si veda SERINO 2012 (con relativa tab. in ELIA 2012, pp. 103-105), da cui però, per quanto riguarda la bottega del Pittore di Himera, a seguito del lavoro di revisione svolto nel corso del mio Dottorato di Ricerca, occorre espungere CK18, Sk10, Sk11, Sk13, Sk14, Sk15, Sk16, Cr2, Cr3, Hy2.

⁷⁰ A questo proposito appare emblematico il caso di studio locrese: emerge qui infatti molto chiaramente il ruolo avuto dagli acquirenti nella selezione iconografica operata sui manufatti figurati. Gli studi di D. Elia sono riusciti a evidenziare in maniera sistematica come nella 'fase locrese' della produzione del Gruppo di Locri siano presenti numerosi indizi – soprattutto in relazione all'utilizzo di particolari forme vascolari e all'adozione di iconografie originali – che permettono di riconoscere uno stretto rapporto tra mercato interno e produzione vascolare (ELIA 2010, pp. 100-188; IDEM 2012), come pare ipotizzabile anche per la presunta produzione imerese e in particolare per il cratere di Nostell Priory.

REFERENZE GRAFICHE E FOTOGRAFICHE:
FIGG. 1-2: Foto Archivio A.D. Trendall Research

Centre for Ancient Mediterranean Studies, Australia; FIG. 3: da A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 3; FIG. 4: da LO PORTO 1999, tav. IX, fig. 10a; FIG. 5: da TRENDALL 1970, tav. 4.1; FIG. 6: da MASCI 2008, fig. a p. 630, n. 370; FIG. 7: da www.barakatgallery.com/Store/index.cfm/fuseAction/ItemDetails/UserID/o/requesttimeout/500/ItemID/19861.htm; FIG. 8: da *Studien zur Unteritalischen Vasenmalerei*, VII/VIII, fig. 131a; FIG. 9: da A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 30; FIG. 10: da A. WEIS, in *LIMC* VII, s.v. *Olympus* I, n. 11; FIG. 11: a-h: dettagli delle figg. 1, 4, 5, 7, 6, 8, 10; FIG. 12: da M. SÖLDNER, *CVA Deutschland 59, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Band 3*, Monaco, 1990, tav. 2; FIG. 13: da ANDREASSI 1996, fig. a p. 96; FIG. 14: da PATRONI 1897, fig. 92; FIG. 15: da A. DELIVORRIAS, in *LIMC* II, s.v. *Aphrodite*, n. 1492.

- RAIKES 2003: S. RAIKES, "A cultivated eye for the antique": Charles Winn and the enrichment of Nostell Priory in the nineteenth century, «Apollo», CLVII, 494, New Series, April 2003, pp. 3-8.
- ROBERTSON 1982: M. ROBERTSON, A Red-figure krater: south italian or etruscan?, «Oxford Journal of Archaeology», 2, 1982, pp. 179-185.
- SCHAUENBURG 1958: K. SCHAUENBURG, Marsyas, «RM», 65, 1958, pp. 42-66.
- SCHAUENBURG 1972: K. SCHAUENBURG, Der besorgte Marsyas, «RM», 79, 1972, pp. 317-322.
- SERINO 2012: M. SERINO, Appendix, in ELIA 2012, p. 113.
- SERINO 2013a: M. SERINO, La nascita della ceramica a figure rosse in Sicilia. Il caso della bottega del Pittore di Himera, Tesi di Dottorato (xxv ciclo), Università degli Studi di Torino.
- SERINO 2013b: M. SERINO, Tra tradizione disegnativa proto-apula e novità produttive proto-siceliote. Le origini della bottega del Pittore di Himera, in La mobilità dei pittori e il suo ruolo nella problematica dell'identità delle produzioni (Atti della Giornata di Studi, Centre Jean Bérard), 2013, c.d.s.
- SPIGO 2001: U. SPIGO, Brevi considerazioni sui caratteri figurativi delle officine di ceramica siceliota della prima metà del IV sec. a.C. ed alcuni nuovi dati, in Akragas II. La Sicilia dei due Dionisi, Atti della settimana di studio (Agrigento 1999), a cura di N. Bonacasa, L. Braccisi, E. De Miro, Roma, 2001, pp. 265-292.
- STANSBURY, O'DONNELL 1990: M. D. STANSBURY, O'DONNELL, Polygnoto's Nekyia. A reconstruction and analysis, «AJA», 94, 1990, pp. 213-235.
- Studien zur Unteritalischen Vasenmalerei: K. SCHAUENBURG, Studien zur Unteritalischen Vasenmalerei, I-XIV, Kiel, 1999-2011.
- TRENDALL 1967: A. D. TRENDALL, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford, 1967.
- TRENDALL 1970: A. D. TRENDALL, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily – First Supplement, Oxford, 1970 («Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 26).
- TRENDALL 1983: A. D. TRENDALL, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily – Third Supplement (consolidated), Oxford, 1983, («Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 41).
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1978: A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, The Red-Figured Vases of Apulia. Early and Middle Apulian, I, Oxford, 1978.
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1982: A. D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, The Red-Figured Vases of Apulia. Late Apulian, II, Oxford, 1982.
- WALLACE 2003: R. W. WALLACE, An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music, «Harvard Studies in Classical Philology», 101, 2003, pp. 73-92.
- WILSON 1999: P. WILSON, The aulos in Athens, in Performance Culture and Athenian Democracy, eds. S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge, 1999, pp. 58-95.